

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

34-35 | 2001

Max Ophuls

---

# Le voyage immobile

Philippe Roger

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/172>

DOI : 10.4000/1895.172

ISBN : 978-2-8218-1032-7

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2001

Pagination : 85-98

ISBN : 2-913758-05-3

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Philippe Roger, « Le voyage immobile », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35 | 2001, mis en ligne le 23 janvier 2007, consulté le 28 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/172> ; DOI : 10.4000/1895.172

---

Ce document a été généré automatiquement le 28 septembre 2019.

© AFRHC

---

# Le voyage immobile

Philippe Roger

---

- 1 « La vie, pour moi, c'est le mouvement », confie Lola à Liszt. De ce mot entendu dans le dernier film d'Ophuls, nombre de commentateurs semblent avoir inféré que ce cinéma serait celui du mouvement. De fait, la caméra du grand Max est réputée pour son agilité ; sous son regard, personnages et objets bougent avec une constance indéniable. La cause paraît entendue, qui pourtant mérite enquête. L'apparence n'est-elle pas sujette à caution ? Le premier volet du *Plaisir* ne s'appelle pas « Le masque » sans raison ; de cette pièce saisissante, on cite toujours l'introduction enfiévrée, rutilante, oubliant ce qui suit et lui donne sens, la mansarde obscure où veille à pas comptés l'épouse du viveur. La mobilité était masque.
- 2 Nous voudrions interroger le mouvement ophulsien, cette évidence au goût paradoxal. À ce questionnement, au moins une raison : réaffirmer, en en précisant la portée, la pertinence de la notion d'auteur, cette notion mise à mal pour avoir été dévoyée, utilisée à tort et à travers et pour n'importe qui. Même dûment estampillé, l'auteur de cinéma n'est pas réductible au cliché d'une formule, aussi tentante soit-elle (du genre : Ophuls, c'est le mouvement) ; une poétique implique une constellation ; de ce réseau complexe, seul l'Œuvre – soit l'ensemble des films d'un cinéaste – peut témoigner. Les récurrences parlent plus que les catégories plaquées à la hâte. Il faut, avec patience, revenir au texte, c'est-à-dire aux films ; et lire dans l'ordre (celui du temps) l'affermissement d'un style.
- 3 On sait que le film qui assura la gloire du jeune Ophuls fut *Liebelei* (1933). Une scène, surtout, condensait déjà pour ses premiers spectateurs la poésie personnelle de cette œuvre émouvante : la promenade en traîneau. Scène décisive, il est vrai, puisque centrale (puis reprise en toute fin). On peut partir de cette scène exemplaire pour questionner l'idée de mouvement, dans cette esthétique. Comment comprendre que la promenade donne l'étrange impression d'un *sur place* ? Sa place dans le récit est déjà indice : elle s'oppose à ce qui précède et ce qui suit ; coincé entre deux scènes oppressantes chez le Baron, le voyage de Fritz et Christine dans les paysages enneigés est parenthèse enchantée, abritant le rêve de bonheur des amants. Le temps du récit est interrompu par cet espace étranger, aux allures de hors-temps. Toute la scène tourne

d'ailleurs autour du mot *ewig* (éternité) ; au sein même de ce duo d'amour, deux conceptions s'affrontent : Christine comprend l'éternité dans l'absolu, celui d'une mort vaincue, tandis que Fritz relativise le terme, le réduisant à la dilatation légère d'un instant. La femme vise l'au-delà, quand l'homme se contenterait d'un sursis d'ici-bas ; c'est, si l'on veut, la différence entre *Liebe* (amour) et *Liebelei* (amourette). Le thème (terme à prendre en son sens musical) de la scène est donc le temps et la façon d'échapper à son emprise, soit par la transcendance de l'éternité, soit par l'immanence d'un moment prolongé. Dans tous les cas, il s'agit de s'attaquer au mouvement, afin de le ralentir ou même l'annuler. Ces enjeux se traduisent en termes de mise en scène. D'abord au son : le mot *éternité* déclenche la musique, qui s'impose comme temps parallèle, conjuguant les aspirations des personnages : musique à la fois profane, permettant au sentiment humain de s'éprouver dans une durée palpable, et sacrée, donnant par sa perfection angélique une idée de l'éternité. L'immobilité, ou du moins le ralenti.

- 4 L'image décrit l'enjeu d'une façon étonnante. Il n'y a pas de sens unique au déplacement, mais alternance de mouvements contraires ; tantôt le traîneau va d'un côté, tantôt de l'autre, sans qu'il y ait de justification assurée à ce ballet contrarié. Le sentiment n'est pas celui, attendu, d'un déroulement dans l'espace, et donc dans le temps, mais à l'inverse, d'un curieux *sur place* spatio-temporel. Si le montage contribue comme il se doit à ce premier cas de figure de voyage immobile, il en faut chercher la cause première dans le décor. Les plans rapprochés du couple paraissent statiques parce qu'ils le sont de fait : comme sur une scène de théâtre, un décor tournant mime derrière eux le déplacement en forêt ; des sapins enneigés sont peints sur une toile cylindrique qu'un machiniste tourne ; le mouvement est simulé plus qu'éprouvé, d'autant que les arbres ont été stylisés, de la fumée venant atténuer parfois leurs contours, alors estompés par ce brouillard imaginaire. Quant aux plans généraux venus authentifier périodiquement l'action, ils contribuent à leur manière au figement, le paysage enneigé faisant office de vue arrêtée : la neige a fixé l'espace, et le temps ; en fin de scène, les sapins bien réels pris dans le manteau de neige figurent les croix d'un cimetière, suggérant par ce linceul naturel le sens du plan final en forme de tombeau.
- 5 On pourrait certes imputer le décor tournant à l'expérience théâtrale du cinéaste. Qui plus est, l'artifice en est alors fréquent au cinéma, en lieu et place de la fameuse « transparence ». Par exemple, une bande d'actualité Pathé dévoile une dizaine d'années plus tard ce procédé du décor tournant, à l'occasion de *Marie-Martine* d'Albert Valentin. Ophuls n'est pas le seul à en user ; de plus, le public n'est pas vraiment censé s'en rendre compte. Il n'empêche ; cette façon de jouer sur l'espace pour arrêter le temps n'est pas sans conséquence. Ce décor peint qui ne fait que tourner sur lui-même prouve l'immobilité par le mouvement.
- 6 Quand les vicissitudes de l'Histoire obligent le cinéaste à s'expatrier, lorsqu'il se retrouve peu après en terre latine pour son italienne *signora di tutti* (1934), on retrouve dès la scène d'ouverture de ce film réputé pour sa mobilité une façon particulière de filmer le mouvement, en quelque sorte contre lui-même. La première image est celle d'un disque, qui fait entendre la voix de la vedette. La galette noire tourne sur elle-même autour d'un axe fixe, comme le décor de *Liebelei*. Mieux : l'image débute par une ouverture au noir d'un genre neuf, un iris perfectionné sous forme de spirale. Et cette spirale tourne dans le sens inverse du disque ; tandis que le soixante-dix-huit tours se conforme au sens du temps, la spirale le remonte, défiant le mouvement classique

d'horloge. Au son s'opposent le verbiage des deux hommes d'affaires (de cinéma), dialogue *mouvementé*, et la musique impassible, voix de femme sans corps, échappant à l'espace-temps chaotique de la scène. Le marchandage trivial se poursuit autour de la table, mais c'est le disque qui vient clore la scène ; réinstallé, le soixante-dix-huit tours Odéon reprend la mélodie d'harmonie. Dans la fièvre, il est havre d'éternité. Le rêve est musique. Après l'image du tambour peint, fort théâtral, de la promenade en traîneau du film précédent, c'est au tour du son de se faire spectacle. Pour conjurer les effets du temps, Ophuls se sert des instruments de la représentation (un disque n'est jamais qu'une représentation sonore) ; le mouvement giratoire mécanique est encore façon de mettre le temps à distance. Si l'agitation de la vie est pour Ophuls la manière appropriée de figurer le temps, le mouvement de l'art semble lui procurer, à l'inverse, le moyen d'échapper à la fatalité du déroulement temporel destructeur. L'art serait-il immobilité reconquise ?

- 7 Trois ans plus tard, c'est dans un Japon décanté qu'on va trouver une réponse, avec *Yoshiwara* (1937). Ce film injustement mésestimé recèle l'un des ensembles les plus explicites du système ophulsiens. Il s'agit de la rêverie des amants. Dans cette séquence complexe, où Polenoff et Kohana imaginent leur vie future, Max Ophuls livre un art poétique d'une clarté rare. Le plus significatif est la reprise textuelle de la promenade en traîneau de *Liebelei* (film qui se voit confirmé dans son rôle matriciel), avec la nuance, notable, que l'artifice est désormais revendiqué ; c'est même lui qui donne à la scène sa saveur émotive. Polenoff invente pour Kohana une promenade de fantaisie ; de deux fauteuils, il fait des chevaux ; d'une table, un traîneau ; d'un dessus de lit, la fourrure d'hiver enveloppant la femme ; les rênes sont une ceinture ; quant au paysage traversé, « Pétersbourg sous la neige », c'est le cinéma qui s'en charge : porte et mur se métamorphosent en toile peinte mouvante. Derrière le traîneau improvisé, un décor non plus tournant mais déroulant entend procurer l'impression du mouvement, pour les passagers de ce manège imaginaire. Le dispositif ne laisse guère de doute sur le projet ophulsiens : il s'agit de mimer le mouvement, non de le vivre. Chez Ophuls, le mouvement est étourdissement, ivresse passagère, quand la réalité invisible est immobilité. On fait semblant de bouger mais on reste sur place. Ses personnages sont des voyageurs immobiles. La mobilité serait illusoire et la fixité ontologique.
- 8 Voilà qui demande explication. Pour apprécier le paradoxe, il s'agit de détailler le processus. L'épisode du traîneau s'intègre dans une suite concertée. Avant tout, il convient de distinguer deux mouvements, antagonistes ; il y a chez Ophuls un mouvement bien réel, extérieur aux personnages, qui se nomme Destin. Comme dans *Liebelei*, la scène du rêve est prise entre deux situations menaçantes (l'assassinat de l'émissaire et l'attente angoissée des geishas). Ce mouvement extérieur fatal conduit au néant. Il en ira des amants de *Yoshiwara* comme de leurs frère et sœur de *Liebelei* : leur futur est tombeau. Ce mouvement qui conjugue les puissances injustes, malfaisantes, de la Société et du Temps, est l'ennemi d'Ophuls ; ses films sont autant de cris de révolte contre la double injustice de l'oppression sociale et du vieillissement physique, les deux fatalités auxquelles on ne peut se soustraire. Politiquement et philosophiquement, le cinéaste se bat contre ces deux dangers, le temps social et le temps biologique. La construction d'un monde immobile est sa réponse au scandale. Freiner, voire arrêter le double temps subi, c'est affirmer la puissance parallèle de l'art. Aussi, le processus qu'Ophuls déploie est d'un autre ordre : il s'agit d'un mouvement imaginaire, aux règles différentes ; c'est le mouvement joué, donc rêvé ; c'est la mobilité feinte de la machinerie du spectacle. Pour apprivoiser la mort bien réelle, Ophuls se fait le modeste

démiurge d'un temps bricolé : celui du poète forain. Pour Ophuls, le monde du spectacle est un : cirque, théâtre, cinéma, sont autant d'outils pour inventer un temps parallèle à valeur de hors-temps. La musique est son modèle, elle qui réalise cette utopie en acte d'un temps reconquis. La mise en avant de l'allure factice de tout spectacle est essentielle au cinéaste, puisque l'apparence de mouvement qu'il fabrique n'a qu'une fonction : faire accéder à l'immobilité d'une halte réparatrice. Dans le monde du spectacle, Ophuls privilégie la place du spectateur ; sa mise en scène repose sur la prise en compte de ce point de vue : celui qui participe immobile au mouvement imaginaire qui lui est présenté.

- 9 Le moteur de ce monde, c'est la foi. Il faut croire, donc accepter de *faire semblant*, pour que le spectacle se mette à vivre, à s'envoler tel un tapis volant – celui du voyageur immobile. Un acte de foi consenti en toute conscience, tel est le paradoxe fondateur. Je sais que je suis au spectacle, assis dans mon fauteuil, mais je sais aussi que je peux me projeter dans le spectacle, être transporté hors de moi-même, vivre en plénitude le spectacle mouvant, émouvant. Le mouvement abstrait du spectacle obéit donc à de toutes autres lois que le mouvement concret. Par un retournement des données fatales de la condition mortelle, ce n'est plus le mouvement biologico-social qui est subi – ce mouvement nihiliste menant à l'immobilité négative, celle du sépulcre, c'est un mouvement imaginaire librement consenti, un geste scénique qui n'a d'autre sens que faire goûter à l'immobilité salvatrice d'une pause dans l'existence, pour permettre de se retrouver, de s'éprouver enfin. Le mouvement du spectacle ophulsien n'a pour finalité que la conscience de l'arrêt qu'il procure.
- 10 La foi ophulsienne est celle d'un faire semblant très sérieux. Il y a un pari ophulsien : j'ai tout à gagner à croire au spectacle. Profane et sacré se trouvent indissolublement liés dans cette esthétique. Faire semblant de croire au rêve, ce mouvement immobile, est la dignité de l'homme, cet adulte qui se sait enfant. Mystique et enfance vont de pair, comme la scène de *Yoshiwara* le rappelle. D'où une conception paradoxale du temps, où la projection ne se fait pas vers l'avenir mais vers le passé ; l'immobilité est un mouvement mnésique.
- 11 En début de scène, la Japonaise saisit un petit miroir, mais l'officier russe la pousse vers un grand miroir. Insatisfaite de s'y mirer seule, elle invite son amant à compléter le reflet avec elle, tout en soupirant : « Si tout cela pouvait durer » ; la caméra s'est au préalable avancée vers le miroir ; commence un long plan fixe cadré sur le seul reflet, où le couple imagine sa vie future. Ce prélude permet d'apprécier le sens de la mise en scène ophulsienne. Les mouvements (des personnages et de la caméra) sont projectifs, ils accompagnent le désir et le cristallisent sur une surface, le fixent sur un écran. Le seul mouvement perceptible est celui du désir d'échapper au mouvement du temps ; il s'agit de geler le flux temporel, de l'immobiliser en une pure surface de projection, le miroir en jouant le rôle. Les personnages ophulsiens aimeraient transformer l'instant fragile en durée sûre ; ils mobilisent toute leur énergie pour ce rêve impossible. Ils vivent dans l'instant comme des enfants, mais, adultes aussi, ils savent et redoutent sa perte ; pour le couple en sursis, jouer au traîneau avec une table et un couvre-lit n'est poignant qu'à l'aune d'un désespoir. « Tout est consommé » avant même d'avoir été vécu, murmure cette mise en scène qui se vêt de religiosité ; les bougies reflétées par le miroir se font cierges, et le couple s'immobilise dans un hiératisme d'icône. Il ne peut y avoir de futur dans ce cérémonial onirique ; les projets d'avenir ont goût de passé. À l'inverse du monde de Fritz Lang qui ne cesse de projeter sèchement chaque plan vers

son devenir, le projet ophulsien ne regarde que son passé, dévoilant sa nature orphique, mélancolique. Présent qui se retourne vers le passé pour oublier le futur. Penser au meneur de jeu de *La Ronde* : « J'adore le passé : c'est tellement plus reposant que le présent, et tellement plus sûr que l'avenir ».

- 12 Faire mine de suspendre le temps, c'est se projeter dans le souvenir – ce que confirme le développement de la scène : les deux illustrations projectives qui s'enchaînent (l'opéra et le traîneau) font référence au passé proche d'Ophuls, son *Liebelei* ; Polenoff commence par initier Kohana au rituel de l'opéra en lui confiant une paire de jumelles (de lorgnettes, est-il précisé) imaginaires ; grâce à elles, le mur s'efface pour laisser place à la vue d'une salle d'opéra. Autant de reprises textuelles du début de *Liebelei*, au son même de Mozart. Comme le panorama de Saint-Pétersbourg qui suit, naïve carte postale mouvante, la salle apparue n'est dessinée qu'à grands traits ; les jumelles rêvées projettent un décor rêvé. Tout en demeurant dans la quiétude du salon, le couple s'est transporté par la seule vertu de l'imagination dans les fastes de « la salle de spectacle, un soir de grand gala ». Après la parenthèse du traîneau, le couple est au restaurant ; entourée de danseurs virevoltants, la même table qui fut traîneau se fait maintenant surface de projection pour festin de conte de fées, se couvrant par enchantement des mets les plus raffinés. Tout s'achève avec le retour à la maison, par « un grand jardin qu'on traverse en faisant crisser la neige épaisse ». La neige, toujours, qui fixe la vision. Le rêve cristallisé.
- 13 Peu après, en 1939, *Sans lendemain* projette un regard inédit sur cette configuration. Pour la première et dernière fois, le spectacle imaginaire s'identifie clairement à un cinéma. Avant d'en décrire le dispositif, il faut rappeler la situation : un couple qui s'est perdu se retrouve brièvement. Une panne de courant vient de plonger dans l'ombre l'appartement luxueux emprunté par Evelyne pour faire croire à son ancien amant qu'elle mène une existence heureuse. Assis sans se regarder, éclairés par la seule lueur du feu de cheminée, ils se souviennent de leur ultime rencontre dans une station de sports d'hiver ; Georges : « Ça me rappelle la dernière fois que nous nous sommes vus, dans le petit cinéma, tu te souviens ? Nous étions assis l'un près de l'autre, comme ce soir, dans la pénombre. » Et le *flash-back* de commencer.
- 14 Le « petit cinéma » passe un film muet. Scène d'adieux : un couple doit se séparer ; l'homme traqué s'enfuit par la fenêtre et court vers un navire ; déguisés en Pierrot, ses amis le suivent du regard. Scène tragique (comme le fait remarquer Evelyne à Georges), accompagnée de façon élégiaque depuis la salle par un simple duo de musiciens, violon et piano – musique nue, déjà entendue auparavant, alors parée au grand orchestre. La situation prend valeur d'exemple pour tout le cinéma d'Ophuls : un couple immobile rêve, face à des images mobiles soutenues par la seule musique. Après la silhouette de sapins enneigés sur décor tournant, puis le panorama peint d'une ville sous la neige sur une toile déroulée, voici le ballet mélancolique de personnages lunaires sur l'écran précaire d'un ciné de village. Toujours la blancheur est signe du rêve, sans doute parce qu'à chaque fois il est question de projection : brossées sur une toile de fortune, ces esquisses laiteuses naissent de la lumière d'un désir ; le regard de personnages enamorés les dessine. Rarement Ophuls aura été aussi précis sur sa vision ; épaulé par son fidèle Schufftan, il sculpte une clarté intime. Vue de profil, la salle obscure révèle le rayon du projecteur s'en allant former l'image. Double trucage des rayons de tulle et du film incrusté en bord de cadre. Le muet choisi (la seule scène triste du jovial *Casanova* de Volkoff, 1927) confirme ce que suggéraient déjà les naïves toiles peintes mouvantes,

à savoir que pour Ophuls l'image n'a pas à copier le réel, mais à le transposer en le stylisant. Portés par le chant fervent des deux instrumentistes, les frêles plans muets suffisent à dire le cinéma ; dans l'obscurité de la salle, le couple aux mains jointes assiste immobile à la préfiguration de son destin – sa séparation. Une projection vers le futur qui est en fait mouvement vers le passé, doublement : la scène citée vient d'un vieux film muet, surtout la scène décrite est vue au passé, puisqu'il s'agit d'un retour en arrière dans le récit. Les deux cas illustrent le même dispositif : un couple assis regarde défiler des images. La première fois, Evelyne et Georges se blottissent dans la salle de spectacle ; la seconde fois, ils s'en souviennent au coin du feu. Qu'est-ce donc que ce cinéma ? Des ombres nimbées qui bougent à l'intérieur d'un cadre fixe – celui de l'écran. Mouvement apparent, statisme réel.

- 15 Comme son titre le laisse présager, *Sans lendemain* est l'une des œuvres les plus pessimistes d'Ophuls. Le dispositif identifié rend compte de cette mise en crise ; la scène du cinéma diffère de celles des traîneaux en ce qu'elle voit le public conduit à désertier le spectacle. Jusqu'alors, la menace extérieure pesant sur le couple n'avait pas eu d'incidence sur le déroulement de la représentation : Christine et Fritz avaient le temps de vivre leur promenade en forêt, et Kohana et Polenoff de rêver leur escapade à Saint-Pétersbourg. Il n'en va plus de même pour le couple de *Sans lendemain* ; la contemplation immobile est rompue : l'ouvreuse remet à Evelyne un message qui la force à se lever et à quitter le cinéma, en pleine projection ; peu après, Georges délaisse à son tour le film muet pour s'apercevoir de la disparition d'Evelyne. Il reste seul dans la rue enneigée, à côté d'un traîneau dont le tintement des grelots rappelle douloureusement celui de *Liebelei*. L'immobilité protectrice du spectacle intime a vécu ; l'art abandonnerait-il la partie ? La pression du mouvement chaotique du réel semble la plus forte, en cette année terrible 1939. Mais rappelons, encore, que la scène interrompue prend place à l'intérieur d'un *flash-back*, les personnages au présent pouvant tisser le souvenir jusqu'au bout. Tout n'est donc pas perdu.
- 16 Au sortir de la guerre meurtrière, Ophuls réaffirmera sa foi dans le pouvoir rédempteur du spectacle immobile, à l'occasion d'une des scènes clef de son film le plus attachant, *Lettre d'une inconnue* (1948). Stefan a conduit Lisa au parc du Prater. L'attraction qu'il choisit pour elle a pour cadre un compartiment de chemin de fer très particulier. Le train du Prater ne bouge pas ; plus précisément, il ne se déplace que pour ceux qui ont gardé intacte leur capacité d'émerveillement, cette vertu cardinale de l'enfance. Le train du Prater est manège immobile, procurant l'impression du mouvement grâce à l'artifice le plus simple qui soit : une toile déroulante passe en boucle devant sa fenêtre bordée de rideaux. On aura reconnu le dispositif ophulsien, plus détaillé que de coutume ; le cinéaste s'attarde en effet sur le personnel qui veille au bon déroulement (c'est le mot) de la représentation. Après les musiciens et l'ouvreuse du cinéma de *Sans lendemain*, voici la guichetière qui vend les billets, et surtout le conducteur de ce train pas comme les autres : un *meneur de train* qui prend en charge à la fois l'image et le son du spectacle. Il actionne la lourde toile peinte, pédalant avec effort ; en même temps, il bruite et musique le tout, s'aidant d'un sifflet et d'un orgue de barbarie. Les deux mouvements d'un film (le défilement de l'image et celui du son) se trouvent ainsi représentés, non sans humour.
- 17 Avec le train du Prater, le cinéaste démonte les rouages de sa machine à voyager sur place. Côté salle, le spectateur *transporté* demeure sur son siège. Côté coulisse, on s'active de même : le mécanicien s'échine sans se déplacer, sur sa roue entraînant le



décor. Il est à remarquer que le spectateur est une spectatrice : c'est pour Lisa que la représentation a lieu ; le cas de Stefan est plus complexe : il est le seul à circuler entre l'espace de la salle et celui des coulisses ; c'est qu'il participe des deux. Il figure la part visible de l'artiste, celle qui se trouve au contact du public, sur scène – la face cachée étant incarnée par le machiniste laborieux. À eux deux, ils forment l'artiste-artisan ; le séducteur facile dissimule un homme de peine. L'art est magie, donc séduction et manipulation ; l'artiste ophulsien est illusionniste : fort de sa discrète dextérité, il invite le public à un tour de magie, un tour... de manège, d'un genre imprévu. Telle que la conçoit Ophuls, la virtuosité n'est plus vulgaire tour de force, mais tour de passe-passe métaphysique : une séduction morale, en quelque sorte, propice à la méditation ; on passe de la jouissance du leurre à la contemplation lucide du mécanisme du spectacle, compris comme métaphore du jeu de l'existence. Vue de loin, la chorégraphie grisait ; de près, elle instille le doute sur sa mobilité chatoyante, puis l'inquiétude face à l'immobilité fondatrice. Comme chez Ravel, la valse prend des accents de marche funèbre. Ce n'est pas hasard que l'attraction ferroviaire du Prater est enrobée de valse, dès que la musique mécanique se tait. Toile de fond sonore, toujours la valse ophulsiennne est masque mouvant, signe de l'illusoire déplacement. Stefan n'accomplit d'ailleurs que des allers-retours entre le compartiment et la caisse, relançant pour un temps la machine à séduire. C'était déjà le rôle de Fritz dans *Liebelei* et de Polenoff dans *Yoshiwara* : l'homme conduit la danse, la femme entrant dans son jeu. Les mouvements alternés de la séduction s'annulent en s'apparentant au *sur place*, comme le confirme la boucle des déroulants : les toiles peintes du Prater tournent sur elles-mêmes ; leur charme est contrarié par leur retour systématique. Éternité indécidable, tour à tour paradisiaque et infernale, le temps ophulsien est circulaire. « Je vois... en rond » (*La Ronde*).

- 18 Pourquoi Venise et la Suisse servent-elles de cadre à ces expéditions rêvées ? Féminines, les gondoles du premier tableau de cet opéra imaginaire se rattachent aux traîneaux des films précédents (tout voyage est d'abord de noces). La montagne du second tableau précise le désir masculin ; l'alpinisme pratiqué par Stefan est de nature donjuanesque (un sommet conquis en appelle un autre, plus élevé). C'est Lisa qui dégrise Stefan : « Quand on est monté, que fait-on ? – On redescend », admet-il. À l'érotique se superpose la mystique : tôt ou tard, l'aspiration à l'idéal risque de se payer d'une chute ; douloureuse est l'annulation du mouvement vertical (depuis *Liebelei*, les défénestrations récurrentes des héroïnes ophulsiennes le martèlent). Raison ou passion, l'homme songe parfois à renoncer à la course vaine ; Fritz oubliant de descendre du fiacre, Stefan ne voulant pas savoir la fin du tour de manège, et étreignant Lisa hors-champ : Ophuls ne montre que la porte fermée du compartiment, comme il nous avait laissé avec les chevaux lors du baiser en traîneau de *Liebelei*. Ces plans fixes sont bouleversants de vérité parce qu'ils viennent rompre le faux mouvement (l'art est question de proportion ; en musique, un tempo lent le paraît d'autant plus s'il succède à un rapide). Dans les deux cas, ce désir d'immobilité est contrecarré par la logique économique : le cocher avertissait Fritz de la fin de la course, tout comme le forain du Prater. Désiré, l'arrêt s'avère impossible ; il n'est réel que subi. La sagesse est du côté de la femme ; elle seule connaît l'acceptation du renoncement. Stefan aurait dû prendre au sérieux le discours de Lisa, argument explicite de cette scène essentielle. Lisa donne le mode d'emploi du voyage immobile. Elle raconte à Stefan qu'enfant, son père lui lisait les prospectus d'une agence de voyages, non pas tant pour la transporter en imagination aux quatre coins du monde que pour lui faire



réaliser la vanité de ces chevauchées, prétextant des mauvaises conditions climatiques.  
« Il n'y a jamais eu de voyage ».

- 19 Cette phrase pourrait servir d'épigraphe au dernier film d'Ophuls, cette *Lola Montès* (1955) si peu comprise. Il faut aller chercher au cœur de cette œuvre expérimentale l'approfondissement du motif du voyage immobile, dans sa partie la plus développée, le séjour automnal en Bavière. Autobiographique ? Comme ses frères juvéniles (Fritz) ou accomplis (Stefan), le roi vieillissant songe à arrêter le temps. Le déclin de ses forces rend l'entreprise plus urgente, et aussi plus visible (« Est-ce que vous n'avez jamais souhaité de vous arrêter quelque temps, de vous reposer, de vous fixer un peu ? »). Le prétexte est la commande que Louis de Bavière passe aux peintres de sa cour, d'un portrait de Lola. Pas moins de trois scènes sont consacrées à ce fait d'allure secondaire. C'est dire qu'Ophuls tient à reprendre, en l'amplifiant, son thème de prédilection.
- 20 Premier volet, le choix du peintre. Contre toute attente, le critère n'est pas l'excellence visuelle mais la rapidité d'exécution. On ne saurait mieux dire qu'en ce cinéma, l'espace se rapporte au temps. Il n'est ici d'espace que temporel. Il n'y a de voyage que dans le temps. Le roi feint de rechercher l'artiste le plus prompt, mais désigne évidemment le plus lent, qui est aussi comiquement le moins doué. Favorisé par l'espace cinématographique, un grand déplacement circulaire est accompli par le souverain, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre ; il est bien sûr révélateur de son désir de bloquer le mouvement temporel. L'examen a lieu dans une salle aux baies vitrées ouvrant sur un panorama de Munich qui n'est pas sans rappeler les vues peintes des films précédents. Un paysage immobilisé, comme Lola sous l'œil du peintre.
- 21 Central, le deuxième volet est aussi le plus poignant, Ophuls reprenant dans la construction de l'épisode le principe pictural du triptyque, déjà employé dans *Le Plaisir* (1952). L'atelier du peintre réexpose le dispositif ophulsien : un traîneau est placé devant une toile peinte figurant un paysage de neige ; se détachant sur le clocher d'une église, le visage de Lola émerge à peine d'un lourd manteau l'immobilisant sur le traîneau d'apparat, telle une icône ; placée à côté, la toile du peintre entoure d'ailleurs sa face d'un halo d'aura. Difficile d'être plus hiératique (« guindé », dira le roi). Le dialogue achève de la statufier : « Ne bougez plus... Ne bougez pas », demande le peintre. « Ne bougez pas... Restez comme vous êtes », ajoute le roi, immobile comme elle. Il n'y a que le peintre à se déplacer dans l'atelier encombré. Curieusement, le roi semble avoir adopté la posture du spectateur ; la suite prouve qu'il n'en est rien : pourtant visiblement achevé, le tableau indiffère Louis, qui n'en veut rien voir ni savoir, et ne cherche qu'à prolonger l'instant suspendu afin de le mieux goûter ; il fera modifier le tableau par le peintre complaisant (jouant ici le rôle du mécanicien du Prater) dans le seul but de dilater encore un peu cette halte conquise sur la mort à venir. L'extase est statique.
- 22 Le dernier volet confirme le pressentiment funèbre. Car il est bien deux sortes d'immobilité : celle, pleine, du bonheur qu'on voudrait éterniser, et celle, vide, du néant, aboutissement de la dégradation biologique. Déjà présente dans le premier volet, l'allusion à la surdité du monarque cesse d'être motif de plaisanterie pour venir rappeler que la fatalité physique ne peut être éludée ; la fatalité sociale non plus, une révolution bourgeoise menaçant d'ébranler le trône esthète. La façon précautionneuse dont le portrait de Lola enfin terminé est conduit à son palais prouve que le rêve fragile est prêt à se briser ; nulle place pour ce tableau. Le temps semble s'être vengé sur l'image arrêtée : dépouillé de son aura d'icône, le nu de Lola n'est plus qu'un chromo

publicitaire à la couleur tapageuse (son format allongé est déjà allusion au cinémascope imposé au film) ; posé à terre dans la chambre, ce nu de « réclame » (dira Lola) est prêt à être piétiné par la populace. Immobile au centre de la pièce, le roi assis voit Lola bouger, donc lui échapper.

- 23 C'est sur ce constat mélancolique que s'achève au cinéma le travail d'Ophuls sur le motif du voyage immobile. Si la mort n'avait conclu à sa place, il aurait sans doute donné avec son *Modigliani* une nouvelle variante du dispositif. Quoi qu'il en soit, l'Œuvre restant suffit à exposer l'une des plus belles tentatives de l'homme pour transcender sa condition, en une rêverie cristallisée, celle d'un espace et d'un temps suspendus par la grâce de l'art.
- 

## AUTEUR

### PHILIPPE ROGER

Il enseigne le cinéma à l'Université de Lyon II, où il a soutenu en 1989 sa thèse : *Max Ophuls. Un cinéaste exilé en France*. Il a édité la même année chez Yellow Now *Lettre d'une inconnue*, et publié de nombreux articles dont « L'entrée en scène chez Max Ophuls » in *Cinéma et Théâtralité* (Aléas, 1994).